I, Fruct. XI (IV, p. 501); Lib. II, Fruct. I (V, p. 17); Lib. II, Fruct. III (V, p. 79); Lib. III, Fruct. III (V, p. 380). (3) Vestizione di Frate Pacifico (assente).
Campata X: (1) Perduta. (2) I santi Pietro e Paolo appaiono a Francesco: Lib. II, Fruct. XI (V, p. 250). (3) Francesco riceve le stimmate: per i numerosissimi passi in cui è citato questo episodio si veda l'accurato indice eseguito dai Padri di Quaracchi, alla voce: Stigmata S. Francisci (V, pp. 554-555).
Campata XI: (1) Non identificata. (2) perduta. (3) Apparizione al Capitolo di Arles: Lib. I, Fruct. I (IV, p. 36); Lib. I, Fruct. II (IV, p. 80); Lib. I, Fruct. XI (IV, p. 539); Lib. II, Fruct. XII (V, p. 281); Lib. II, Fruct. XIII (V, p. 293); Lib. III, Fruct. III (V, pp. 380, 382).

85 *Francesco Mattesini O.F.M.*, La biblioteca francescana di S. Croce e Fra Tedaldo Della Casa, in: Studi Francescani, LVII, 1960, pp. 254-316, in particolare pp. 285-286.

86 Nel 1855 venne collocato su questa parete di fondo del loggiato, al posto di due monumenti gotici, l'enorme monumento funerario di Giuseppe Pelli Bencivenni (cfr. *Carlo Sisi*, Primo censimento delle tombe scolpite del Chiostro dei Morti, in: Santa Croce [n. 14], pp. 153-174, per il monumento al Pelli p. 155).

87 La ripetuta presenza di Bernardo costituisce, inoltre, un significativo incremento all'iconografia di questo beato dell'ordine minoritico (cfr. *Kaftal*, Saints, I, coll. 189-192, con soli tre esempi).

ZUSAMMENFASSUNG

Von dem ausgedehnten Freskenzyklus, der am Ende des 14. Jahrhunderts im ersten Kreuzgang von Santa Croce in Florenz an der Rückwand der erhöhten Loggia ausgeführt wurde, sind heute nur noch wenige Szenen erhalten. Eine vor ca. 100 Jahren, vor der Ablösung eines Teils der Fresken und vor der unheilbaren Schädigung der am Ort verbliebenen Bilder hergestellte Photoserie erlaubt aber, das ikonographische Programm des Zyklus zu rekonstruieren, der das Leben des hl. Franz von Assisi darstellte. Die Ereignisse aus dem Leben des Gründervaters und aus den Anfängen des Minoritenordens sind oft ohne Vorläufer in der Monumentalmalerei; und der Zyklus löst sich grundsächlich von der dichten ikonographischen Tradition, die die Fresken in der Oberkirche von Assisi hervorgebracht haben. Da auch die in italienischer Sprache abgefaßten Tituli verloren sind, wurden die dargestellten Ereignisse mit Hilfe der hagiographischen Quellen und durch Vergleiche mit Handschriften, die das Leben des Franz von Assisi illustrieren, identifiziert.

Im Rahmen des chronologischen Lebenszyklus werden Episoden der Legenden illustriert, die zuvor nie dargestellt worden sind, um Erzählzusammenhänge herzustellen, in denen der Heilige als Vorbild erscheint. Dieses ikonographische Programm bezeugt eine Vertrautheit mit den hagiographischen Quellen, die über die offiziellen Franz-Legenden hinausgeht und die Kenntnis der Schrift des Bartolomeo da Pisa "De Conformitate" voraussetzt, die 1390 vollendet und 1399 vom Orden gebilligt worden war. Hinter einem derart reich entwickelten Konzept dürfte sich ein gelehrter Bruder des Klosters verbergen: Tedaldo della Casa, ein eifriger Sammler von Büchern und in persönlicher Beziehung zu Bartolomeo da Pisa stehend, wird hier als möglicher Autor dieses im Zusammenhang der franziskanischen Ikonographie des 14. Jahrhunderts so neuartigen Darstellungsprogramms vermutet.

Provenienza delle fotografie:

KIF: figg. 1-2. - Alinari, Firenze: figg. 3, 12. - Autore: figg. 4, 7, 17, 22, 24, 29-31, 35, 38-39, 41-42. - Soprintendenza, Firenze: figg. 5, 9-10, 13-14, 16, 19, 23, 25-28, 34, 40. - Cisneros, convento, Madrid: figg. 6, 11a-b, 15, 18. - Bibliothèque nationale, Parigi: figg. 8, 21. - Städelsches Kunstinstitut, Francoforte s.M.: figg. 20, 32-33, 36-37.

GIULIANO DI NOFRI SCULTORE FIORENTINO

di Andrea Franci

Nella cappella del Santo Calice della cattedrale di Valenza si trovano dodici rilievi che fino al 1936 facevano parte del coro (figg. 1, 3, 6-9, 11-15, 17-19, 22-23). Si tratta di formelle in alabastro che rappresentano sei storie dell'Antico e sei del Nuovo Testamento tra di loro collegate, e precisamente: *Crocifissione*, *Adorazione del serpente di bronzo*, *Cristo nel Limbo*, *Sansone che scardina le porte di Gaza*, *Resurrezione*, *Liberazione di Giona dal ventre della balena*, *Ascensione di Cristo*, *Ascensione di Elia sul carro di fuoco*, *Discesa dello Spirito Santo*, *Consegna delle Tavole della Legge*, *Incoronazione di Maria*, *Salomone e la regina di Saba*. Il primo storico dell'arte che pubblicò queste opere fu Carl Justi, che le accostò a Ghiberti.[1] Questa ipotesi risultò confermata dalla pubblicazione di documenti che nominavano quale artefice un fiorentino, un certo Giuliano ("Julià florentì"), che operava tra il 1418 e il 1424, cioè al tempo della fase conclusiva dei lavori della prima porta del Battistero di Firenze.[2] August Schmarsow, il primo studioso che dedicò una ricerca approfondita a queste opere, compì un passo successivo rimanendo nel solco dell'intuizione di Justi, e tentò di individuare l'autore tra i collaboratori documentati di Ghiberti col nome di Giuliano.[3] L'identificazione di questo scultore giunge però per una strada diversa e si può evincere da una notizia pubblicata nel 1947, in cui risulta che Nofre (od Onofre) Julià, scultore fiorentino, aveva realizzato nel 1434 una chiave di volta, finora non riprodotta in maniera conveniente, che raffigura l'*Ultima Cena* (fig. 10) e un fonte battesimale nella cattedrale di Barcellona.[4] Questi contributi passarono pressoché inosservati agli studiosi di arte fiorentina e non furono nemmeno considerati adeguatamente da quelli spagnoli.[5] Il confronto tra la chiave di volta nel chiostro della cattedrale di Barcellona (fig. 10) e la *Pentecoste* (fig. 12) e anche la *Consegna della Tavole della Legge a Mosè* (fig. 9) dei rilievi valenzani permette invece di riconoscere lo stesso autore. A questo riguardo osserverei in particolare l'andamento sinuoso delle vesti, da cui emergono numerosi risvolti, e nelle figure maschili della parte inferiore della *Consegna della Tavole della Legge a Mosè* (fig. 11) noterei come le ciocche dei capelli e della barba, arricciate, finiscano per creare larghi occhielli. Certamente la chiave di volta pare anche ben inserita nello stile dell'arte tardogotica catalana, ma questo risulta comprensibile se pensiamo che nel 1434 Giuliano aveva già alle spalle il soggiorno valenzano, protrattosi nel corso di sei anni, e che probabilmente la ha completata proprio a Barcellona. Bisogna ricordare, inoltre, che tra il 1431 e il 1433 egli è menzionato a Barcellona, anche se semplicemente come Giuliano Fiorentino.[6]

Una volta acquisito che il fiorentino Nofre Julian di Barcellona e Julian Florentino di Valenza sono la stessa persona, credo che si possa iniziare a procedere verso un'ulteriore determinazione, ad identificarlo cioè con lo scultore fiorentino Giuliano di Nofri (od Onofrio), identificazione già proposta da Joan Valero e Luciano Migliaccio.[7] Due dati significativi confermano questa ipotesi. Per prima cosa noterei che Giuliano di Nofri nel 1433 paga alla dogana di Carrara per un fonte di marmo e nel 1434 Nofre Julian è ricordato per il fonte battesimale di marmo che si trova ancora nella cattedrale di Barcellona e a cui abbiamo appena accennato.[8] La seconda conferma all'identificazione dello scultore di Valenza e Barcellona è data da un documento noto, l'atto di allogagione delle formelle per il fonte battesimale di Ghiberti a Siena il 21 maggio 1417, in cui Giuliano di Nofri ("Juliano Honofrii de Florencia") risulta testimone assieme a Giovanni di Turino e ad Antonello Gori. Questa notizia conferma la bontà dell'indirizzo di chi cercava il Giuliano di Valenza tra i collaboratori di Ghiberti.[9] È forse utile ora ricordare altre notizie già note che riguardano l'attività lavorativa di Giuliano di Nofri: la prima è che l'artista risulta essere presente nelle



1 Giuliano di Nofri, Resurrezione. Valenza, Cattedrale.



2 Lorenzo Ghiberti, Resurrezione. Firenze, Battistero, porta nord.

dichiarazioni al catasto del 1427 in quanto inserito nel nucleo familiare di Andrea di Nofri "lastraiuolo", insieme al quale era proprietario di una bottega per la lavorazione della pietra; nel 1451 presentò, da solo, una dichiarazione al catasto da cui risulta che era proprietario di una cava; nello stesso anno ricevette pagamenti per lavori nel chiostrino dei Voti in Santa Maria Annunziata; nel 1452 inoltre gli fu richiesta una stima delle formelle del Buggiano nel pulpito di Santa Maria Novella; infine nel 1457 risulta essere socio di una fornace.[10] Egli inoltre si interessò di politica e fu eletto priore nel 1445 e nel 1449.[11] Suo fratello Andrea è una personalità che ha goduto per un certo tempo di una discreta notorietà in quanto lo si identificava con lo scultore Andrea da Firenze che aveva lavorato a Napoli, che invece è stato riconosciuto in Andrea Guardi.[12] Caduta questa



3 Giuliano di Nofri, Ascensione di Cristo. Valenza, Cattedrale.



4 Donatello, San Giovanni Evangelista. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.

ipotesi di identificazione, Andrea di Nofri risulta nondimeno essere una personalità significativa in ambito fiorentino. Il Faraglia, che riferisce notizie comunicategli dal Milanesi, scrive che nacque nel 1388.[13] Egli è ricordato nei documenti fiorentini come "lastraiuolo" e "maestro di scharpello," e forse è utile fare un riepilogo delle occasioni in cui è menzionato. Fu pagato per la decorazione delle porta della sede dell'Arte dei Rigattieri nel 1414[14], nel '19 e nel '20 per vari lavori all'appartamento del papa in Santa Maria Novella, tra cui un giglio ed un'arme del popolo scolpiti[15], sempre nel '20 per un lavoro nella cappella di San Lorenzo nella chiesa di Santa Lucia de' Bardi[16]; nel '23 fu mallevadore per una commissione che venne data ad Albizzo di Piero per lo Spedale degli Innocenti[17], nel '26 tra coloro che stimarono una statua di Donatello per l'Opera del Duomo di Firenze[18], nel '27 mallevadore per Donatello e Michelozzo di fronte al Provveditore dell'Opera della Cintola per il completamento del pulpito del Duomo di Prato[19] ; di nuovo documentato a Firenze nel 1436 e nel 1439 quando riceve pagamenti relativi alla costruzione del sala del capitolo in San Miniato al Monte, nel '41 e '42 è interessato ai lavori prima della balaustra del corridoio interno della cupola e poi verso le navate nel Duomo, nel 1448 alla costruzione di San Lorenzo.[20] È ancora documentato nel sesto decennio: nel '51 abbiamo la dichiarazione al catasto, nel '52 i lavori per l'Ospedale di San Paolo, mentre nel '54 consegna alcune parti di una colonna della tribuna dell'Annunziata.[21] Oltre all'attività professionale si dedicò anche a quella politica; nel 1434 e nel '44 fu tra i membri della Balìa tra gli artigiani di San Giovanni e infine, nel 1452, tra gli ufficiali del Monte durante la Balìa.[22] A queste notizie, che già delineano il profilo di una personalità di spicco in ambito fiorentino tra i lastraiuoli, se ne possono aggiungere altre, inedite, che



5 Particolare della figura 4.



6 Particolare della figura 8.

risultano dallo spoglio di documenti riguardanti Santa Maria Nuova presso l'Archivio di Stato di Firenze. Egli è ricordato frequentemente per lavori a carico dell'Ospedale di Santa Maria Nuova tra il 1418 e il 1424; in particolare, nel quaderno di cassa no. 5049 dell'Ospedale troviamo un saldo per lavori al chiostro e alla chiesa svoltisi tra gennaio 1419 e ottobre 1420.[23] Risulta cioè che Andrea abbia svolto un ruolo significativo nella ricostruzione della chiesa di Sant'Egidio, consacrata da papa Martino V il 9 settembre 1420, e nella costruzione del chiostro.[24] Preso atto, dunque, dei riferimenti documentari che riguardano Andrea e Giuliano di Nofri, possiamo cercare di individuare i punti salienti di un profilo di quest'ultimo, partendo dal presupposto che Nofre Julian, 'Julià florentì' e Giuliano di Nofri siano un'identica persona.

La più antica opera documentata sono, appunto, i rilievi di Valenza, per i quali Julià è ricordato probabilmente in quella cittadina nel 1418, sicuramente nel '19, '20, '23 e '24.[25] I rapporti con Ghiberti emergono chiaramente dal confronto con rilievi della porta nord, e sono già stati sottolineati dalla critica, come pure la presenza di Giuliano a Siena nel 1417 convalida il senso di analisi già svolte; ritengo quindi che in questa sede essi debbano essere affrontati principalmente in ragione di nuove considerazioni.

Possiamo cominciare con l'*Ascensione* di Valenza (fig. 3) e la *Resurrezione* fiorentina (fig. 2) della prima porta di Ghiberti. Se accostiamo alla figura del Cristo assunto in cielo quella del Risorto, notiamo che l'impostazione della figura è assai simile, mentre il panneggio è condotto in maniera diversa. Nella figura fiorentina la veste è espressione di grande eleganza lineare e di modellato sintetico, in quella valenzana essa si accartoccia, con il risultato di frammentare l'andamento delle linee principali delle pieghe. Questa complessità nella costituzione delle pieghe trova il suo punto di riferimento in alcune opere giovanili di Donatello, in particolar modo nel *San Giovanni Evan-*



7 Giuliano di Nofri, Cristo nel Limbo. Valenza, Cattedrale.



8 Giuliano di Nofri, Adorazione del serpente di bronzo. Valenza, Cattedrale.

gelista del Museo dell'Opera del Duomo di Firenze (figg. 4-5). In questa scultura si possono vedere delle analogie con il Cristo valenzano, per esempio nella veste che scende lateralmente dalla gamba destra. Le reminiscenze donatelliane non si fermano qua; aggiungerei che il volto del Cristo valenzano, come già lo Schmarsow aveva notato, ricorda quello del crocifisso ligneo in Santa Croce a Firenze.[26] L'influenza di Donato de' Bardi si fa sentire anche in altre scene: nel *Cristo al Limbo* (fig. 7) emerge in due volti, quello della figura barbuta posta più in alto, che rimanda nuovamente al *San Giovanni Battista* dell'Opera del Duomo (fig. 5), mentre il volto segnato di un anziano nella parte bassa a destra richiama la testa del *Giosuè* per il campanile (il cosiddetto *Poggio Bracciolini*), che è stata considerata donatelliana.[27]

La valenza dell'apporto di Ghiberti e Donatello a queste opere di Giuliano è diversa. I modelli ghibertiani sono fondamentali per la struttura della composizione dei rilievi, ma anche per un certo gusto descrittivo. Se torniamo al confronto tra l'*Ascensione* valenzana (fig. 3) e la *Resurrezione* fiorentina (fig. 2), emerge soprattutto una similitudine nel rapporto tra la figura centrale e gli elementi laterali, costituiti in ambedue i casi, sebbene con proporzioni diverse rispetto alla figura principale, da alberi che poggiano su cime formate da rocce acuminate. Da Ghiberti sembra provenire il gusto per una presenza significativa di piante e animali descritti in maniera minuziosa, che risulta essere una delle qualità più affascinanti dei rilievi valenzani; penso ai due cani nel boschetto sull'altura destra dell'*Adorazione del serpente di bronzo* (fig. 8), accompagnati da un serpente di cui emerge parte del corpo accanto a un tronco e da un cervo di cui si scorge la testa posta al margine, oppure un cervo che bruca nella *Consegna delle Tavole della Legge a Mosè* (fig. 9); ma begli esempi si vedono anche nell'*Ascensione di Elia sul carro di fuoco* (fig. 22) o in *Sansone che scardina le porte di Gaza* (fig. 23). Questo carattere pare una declinazione raffinata, preziosa, di elementi che vediamo nella porta nord. In alcuni casi sembra però che il nostro abbia proprio utilizzato direttamente modelli del maestro fiorentino. In questo modo credo che possa spiegarsi l'invenzione della figura di Sansone, invenzione utilizzata poi dallo stesso Ghiberti in seguito nella *Porta del Paradiso* per *Caino che uccide Abele* (fig. 24). Se effettivamente Giuliano non appare mai tra i collaboratori del maestro, è però vero, come abbiamo rilevato, che l'esistenza di un rapporto con costui è documentata dall'atto sottoscritto da Ghiberti a Siena per l'allogagione delle formelle per il fonte battesimale nel 1417, in cui Giuliano è testimone; ciò credo sia sufficiente a indicare un rapporto di lavoro con il maestro.[28] Vorrei ricordare che il Ghiberti svolge proprio il ruolo di fornitore di modelli ad altri artisti, pittori, ma anche scultori, e che si vanta dell'importanza di questa sua attività nei *Commentari*: "Ancora a molti pictori e scultori e statuarii ò fatto grandissimi honori ne' loro lavorii, fatto moltissimi provedimenti di cera e di creta et a' pittori disegnato moltissime cose."[29]

L'analisi di un'altra formella dell'altare, la *Crocifissione* (fig. 15), permette di introdurre un altro rilievo di tema analogo attribuito a Giuliano Fiorentino che si trova nei Musei di Berlino (fig. 16).[30] La scheda del catalogo berlinese del 1913 dichiara la provenienza dalla chiesa di Santa Maria in Monteluce presso Perugia. Questa affermazione non viene argomentata; si può rilevare comunque che l'*Indice* del Guardabassi del 1872 descrive un'opera simile in quella chiesa.[31] L'autore dell'attribuzione a Giuliano, Paul Schubring, richiama lo stretto rapporto con il rilievo di medesimo soggetto a Valenza, ma osserva anche che si tratta di un'opera più matura, databile al 1440 circa, nella quale il forte contrasto tra le figure è da porre in relazione con Donatello. Credo che, oltre agli elementi addotti da Schubring, basti confrontare alcuni profili degli armati a sinistra con il soldato che affronta Sansone (fig. 23) per confermare questa proposta attributiva.

In questa composizione si respira una drammaticità quasi brutale, trasmessa dal gesto di disperazione della Vergine distesa a terra, solo con la testa leggermente rialzata; il suo piede che fuoriesce dalla veste, puntato contro la terra, dà l'idea di un corpo spossato, ma ancora preda di convulsioni, piuttosto che totalmente rilasciato per lo svenimento; né il gruppo degli armati è composto soltanto dai raffinati soldati di Valenza, di stampo ghibertiano, ma si aggiungono un paio di individui a



9 Giuliano di Nofri, Consegna delle tavole della Legge. Valenza, Cattedrale.



10 Giuliano di Nofri, Ultima cena. Barcellona, Cattedrale, chiostro, chiave di volta.



11 Particolare della figura 9.



12 Giuliano di Nofri, Pentecoste. Valenza, Cattedrale.

torso nudo. Il modellato dei tre crocefissi si sofferma in una descrizione realistica, e la raffigurazione dei perizoma, a volte spunto per svolgimenti delle pieghe un po' scontati, nel caso della figura di sinistra diventa la descrizione impietosa di un panno che si sta sfilando dall'anca e scopre la parte alta della coscia. Se il ladrone buono è ormai vinto, immobile e con le braccia abbandonate, l'altro invece si agita, il panno accanto al nodo del perizoma sventola e i lacci che trattengono le braccia si scompigliano. Il rilievo mi sembra posteriore alla conclusione dei lavori valenzani, ma non di molto; credo che la proposta dello Schubring, il 1440, sia troppo avanzata. La *Crocefissione* mostra novità impressionanti, come il modellato dei torsi dei tre crocifissi, sensibile e particolareggiato nella descrizione anatomica, che tuttavia nella struttura ripete il modello valenzano. La datazione di quest'opera non dovrebbe discostarsi molto dal 1430 circa.

Se poniamo a confronto due rilievi valenzani, *Sansone che scardina la porta di Gaza* (fig. 23) e la *Resurrezione* (fig. 1), credo che si possano rilevare diverse fasi stilistiche, pur sempre caratterizzate da un apporto ghibertiano. La *Resurrezione* richiama il Ghiberti della porta nord, ma anche la pittura di Lorenzo Monaco, come aveva notato lo Schmarsow[32]; a ciò si aggiunga che il modellato del Cristo presenta una certa rigidità, e che anche le figure dei soldati addormentati a guardia del sepolcro trasmettono la stessa impressione. Sembra quindi che ci si trovi di fronte ad una delle opere iniziali di Giuliano. Il rilievo di Sansone a Gaza è realizzato con maggiore scioltezza, e il protagonista, pur ideato da Ghiberti, sembra aver pienamente assorbito il potenziale espressivo di modelli come il *David* marmoreo o il *San Giorgio* di Donatello. L'influenza di Donatello si rivela infatti in citazioni puntuali, ma soprattutto sembra l'origine di un'espressività vitale, perseguita con una ricerca autonoma rispetto ai modelli di Ghiberti.

Mi pare che si possa rilevare una precisa scansione cronologica e stilistica nelle opere valenzane. Poiché sappiamo che i lavori durarono probabilmente sei anni, dal 1418 al 1424, e che esiste un vuoto di tre anni nei documenti, tra il 1420 e il 1423, mi sembra plausibile che Giuliano possa aver mutato stile nel corso dell'esecuzione dell'altare e nel frattempo essersi recato a Firenze.[33] L'ipotesi più ragionevole è che Giuliano abbia potuto più di una volta accedere alle invenzioni di Ghiberti per il disegno delle formelle.

Al tempo del probabile soggiorno fiorentino tra il 1420 e il '23, o subito dopo la conclusione dei lavori valenzani, nel 1424, si colloca l'*Incoronazione* in terracotta che si trovava sopra il portale della chiesa di Sant'Egidio, attualmente collocata nell'atrio che introduce agli uffici amministrativi al primo piano (figg. 20-21). È un'opera non perfettamente conservata, come si vede, ad esempio, dalle mani di ambedue le figure. In un breve accenno, senza approfondire le motivazioni, John Pope-Hennessy la attribuiva allo stesso Giuliano Fiorentino di Valenza.[34] Ci si può facilmente rendere conto della correttezza di questa attribuzione, aiutati sia dalla raffigurazione valenzana di analogo soggetto (fig. 19) che da alcune delle figure sedute nella *Pentecoste* (fig. 12). La conduzione della manica del braccio su cui poggia la corona è analoga fin nei risvolti, ripiegati vicino al polso in ambedue le incoronazioni; l'andamento falcato delle pieghe che ricadono lateralmente trova un riscontro puntuale negli apostoli seduti della *Pentecoste*. A sostegno dell'attribuzione a Giuliano, anche se non risulta a lui nessun pagamento entro il 1424, vanno anche i dati documentari a cui abbiamo accennato prima e che attestano l'attività del fratello per la costruzione della chiesa di Sant'Egidio. Risulta quindi plausibile che Andrea possa aver indirizzato i committenti verso il fratello e riscosso per lui; ciò non sorprende troppo ricordando che Andrea nel 1427 risulterà capofamiglia con il fratello a carico.

Un documento specifico permette di sapere quando l'*Incoronazione* era già stata realizzata, ed è il pagamento nel 1424 a Bicci di Lorenzo per colorare le sculture.[35] Bisogna ora rivolgere la nostra attenzione ai lavori di costruzione della chiesa di Santa Maria Nuova, che furono promossi dallo spedalingo messer Michele di Fruosino a partire dal 1418 e si conclusero con la consacrazione della chiesa, celebrata il 9 settembre 1420 da papa Martino V. Poiché è probabile che la scultura non venisse lasciata priva di pittura per anni, è ragionevole credere che essa non fosse già realizzata





13-14 Giuliano di Nofri, Liberazione di Giona dal ventre della balena e particolare. Valenza, Cattedrale.

al momento della consacrazione della chiesa ma poco prima dell'intervento di Bicci di Lorenzo, nel corso dello stesso anno. Ciò smentirebbe la rappresentazione di questo avvenimento fatta nell'affresco di Bicci di Lorenzo, in cui si nota anche l'*Incoronazione*, che viene però datato circa una ventina di anni dopo l'avvenimento e quindi non può costituire una testimonianza discriminante.[36]

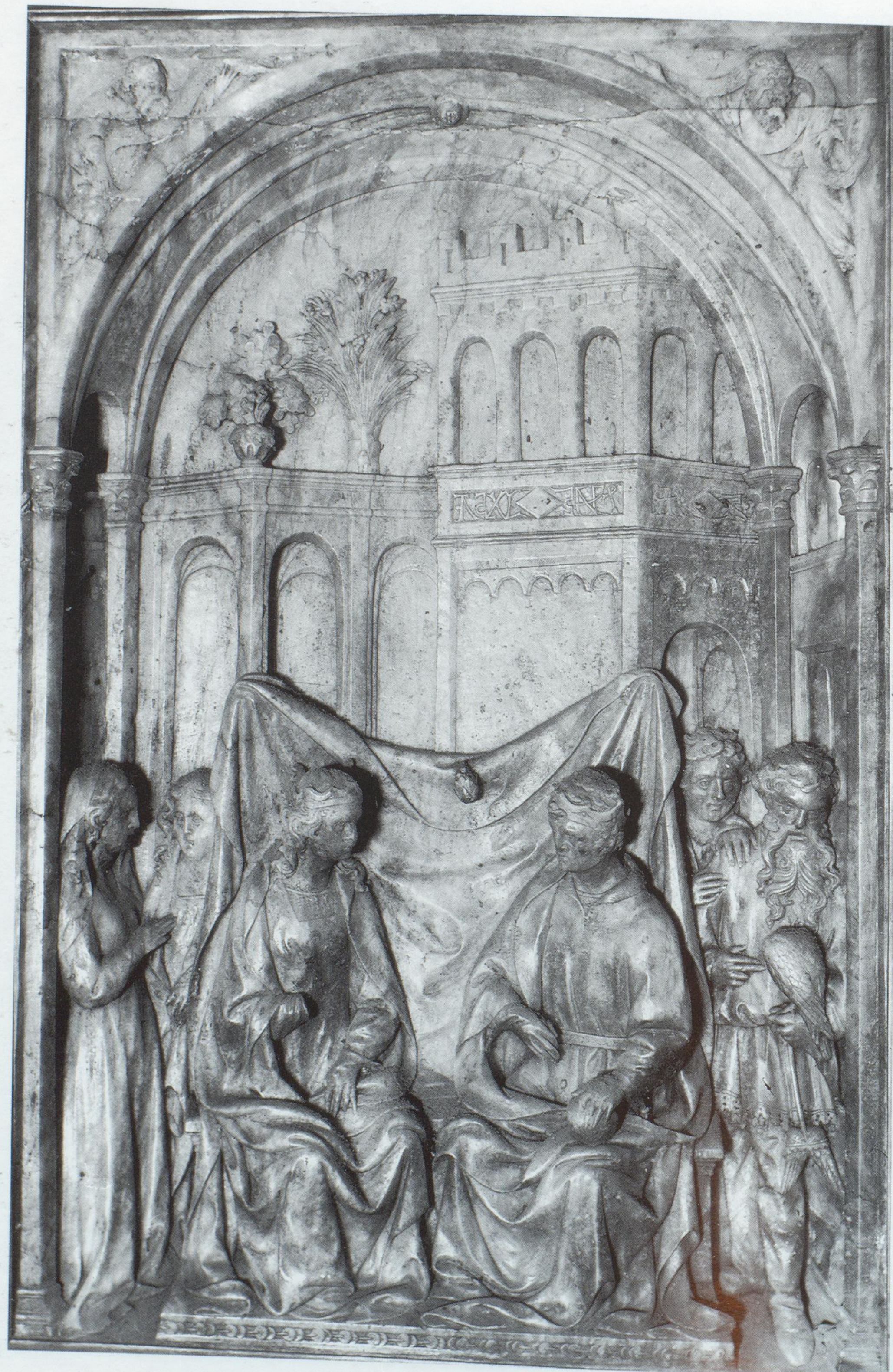
L'*Incoronazione* è un'opera che ha interessato lungamente la letteratura storico-artistica in quanto Vasari la attribuiva a Dello Delli, personalità di artista fiorentino del Quattrocento i cui contorni rimangono ancora incerti, seppure sia stata recuperata con chiarezza la paternità delle opere sue e del fratello in Spagna.[37] Questa attribuzione a Dello invita a leggere con attenzione la Vita vasariana. Ciò che riguarda l'attività pittorica e gli aneddoti, come quello della cattiva accoglienza a Firenze di ritorno dal soggiorno in Spagna, e in seguito a ciò il suo ritorno in quel paese, sono ricalcati dalla tradizione storiografica precedente, come l'Anonimo Magliabechiano, la quale invece ignora l'attività di Dello scultore.[38] È stato Filarete a parlarci di Dello Delli scultore, senza fornirci però un catalogo.[39] Vale quindi la pena di dedicare la nostra attenzione al catalogo di sculture presentato dal Vasari, in cui gli vengono attribuite l'*Incoronazione* sopra la porta della chiesa di Sant'Egidio, una serie di *Apostoli* per Santa Maria Nuova e la produzione di alcuni cassoni a cui lavorò assieme al giovane Donatello. Poiché l'*Incoronazione* nella lunetta ci pare attribuibile invece a Giuliano, attivo nello stesso periodo di Dello, che come lui è stato in Spagna e anche in una medesima città, Valenza, si presenta l'ipotesi che il Vasari abbia fuso insieme Giuliano di Nofri, scultore fiorentino con opere importanti a Valenza e documentato anche per due lavori alla cattedrale di Barcellona, ma che non pare aver avuto altrettanto successo a Firenze, con Dello Delli, artista coevo e con simili vicende di vita.[40] Il fatto che non si siano conservate le statue degli



15 Giuliano di Nofri, Crocifissione. Valenza, Cattedrale.



16 Giuliano di Nofri, Crocifissione. Berlino, Musei Statali.





17-18 Giuliano di Nofri, Salomone e la regina di Saba e particolare. Valenza, Cattedrale.

Apostoli per Santa Maria Nuova non aiuta a verificare questa ipotesi.[41] Rimane da valutare attentamente la notizia vasariana dei lavori per i cassoni con "stucco, gesso, colla e matton pesto, alcune storie et ornamenti di bassorilievo" assieme a Donatello. L'unica opera che conosciamo che risponda sufficientemente bene a questa descrizione è un fronte di cassone con formelle in terracotta del Victoria and Albert Museum di Londra, a cui si collega una formella del Museo dell'Opera del Duomo di Firenze. Queste quattro formelle, che dovevano far parte di uno stesso complesso, non solo rispondono adeguatamente alla descrizione vasariana, ma sono anche discusse tra Ghiberti, l'autore a cui il nostro deve di più, e Donatello, cioè proprio colui che viene ricordato dal Vasari (fig. 25).[42]

Ritengo sempre validi gli argomenti addotti da Pope-Hennessy per datare queste opere, in relazione all'attività del Ghiberti, tra il 1437 e il 1440.[43] Lo studioso rilevava un rapporto molto preciso tra alcune figure della *Porta del Paradiso* e queste quattro formelle. Egli incentrava la sua attenzione sulla figura di *Dio padre* nella *Porta del Paradiso*. Credo che sia utile analizzare il panneggio della veste di *Dio padre* nella formella fiorentina in terracotta della *Creazione di Eva* (fig. 25). Esso scende lateralmente formando delle pieghe che hanno il vertice lungo la linea mediana della gamba, oppure creando delle serpentine che si aprono sul davanti del corpo. Si tratta, tutto sommato, di una soluzione abbastanza tradizionale, affine a quella che aveva già impiegato Andrea Pisano nelle formelle esagonali di analogo soggetto per il Campanile. L'andamento di queste



19 Giuliano di Nofri, Incoronazione di Maria. Valenza, Cattedrale.





20-21 Giuliano di Nofri, Incoronazione di Maria e particolare. Firenze, Ospedale di Santa Maria Nuova.



22 Giuliano di Nofri, Ascensione di Elia sul carro di fuoco. Valenza, Cattedrale.

pieghe però, scandito in maniera netta, quasi spigolosa, ci riporta in maniera precisa proprio al *Dio padre*, ma anche al *Noè*, della *Porta del Paradiso*, ad esempio nella *Creazione di Adamo* (fig. 26), oppure nel *Sacrificio compiuto dopo la Recessione delle acque* (fig. 27); così anche l'*Angelo che caccia Adamo ed Eva dal Paradiso*, formella in terracotta a Londra, rimanda ad alcune figure femminili della *Porta del Paradiso*, ad esempio quella che si vede all'estrema sinistra nella formella con *Storie di Mosè*. Che sia l'autore della terracotta a dover dipendere dal modello ghibertiano, e non viceversa, mi sembra dimostrabile dall'analisi dei panneggi. Nelle figure ghibertiane il disporsi dei vertici delle pieghe segue longitudinalmente la posizione della gamba; questo procedimento non si riscontra nella formella di Firenze (fig. 25). In quest'ultima il piede fuoriesce dalla parte inferiore della veste nettamente più avanti rispetto alla linea che emerge dai vertici delle pieghe, quasi a sorpresa potremmo dire, tanto grande è la mancanza di relazione rispetto all'andamento delle pieghe. Per quanto riguarda poi l'andamento serpentinato del panneggio sul davanti della figura, nel *Dio padre* (fig. 26) di Ghiberti esso deriva da un movimento del braccio posto più lontano, mentre nel nostro caso non è possibile intuire da quale movimento dell'altro braccio siano originate le serpentine, dato che il braccio destro non è assolutamente percepibile né è ipotizzabile quale movimento stia compiendo. A sostegno della datazione proposta da Pope-Hennessy, 1437-40, credo che vada anche un altro argomento. Gian Carlo Gentilini illustra con precisione la tecnica innovativa costituita dall'impiego di una vetrina per questa scultura e Alfredo Bellandi nota che la *Creazione di Eva* risulta "il primo tentativo a noi noto di rivestire una scultura in terracotta con una vernice ceramica, e dunque costituisce l'antecedente più diretto dell'invetriatura messa a punto da Luca della Robbia, documentata per la prima volta negli inserti del tabernacolo di marmo già in Santa Maria Nuova (1441-43), ora nella chiesa di Santa Maria a Peretola."[44] Credo che sia storicamente più plausibile che l'applicazione di una nuova tecnica nell'ambito della cultura artistica fiorentina della prima metà del Quattrocento si risolvesse in una sua trasformazione ed evoluzione nel giro di pochi anni, e non a distanza di venticinque anni, come sarebbe se si volesse datare la formella al 1415 circa.

Accolta l'opinione di Pope-Hennessy per quello che riguarda la dipendenza di questi rilievi da Ghiberti e conseguentemente la loro ipotesi di datazione, è utile soffermarsi sulla loro espressione stilistica. Pur respingendo l'attribuzione, operata da Luciano Bellosi, a Donatello delle opere che ho discusso, credo che convenga riconoscere come il loro autore debba molto al linguaggio figurativo donatelliano. Giustamente lo studioso ha distinto queste terracotte da Ghiberti per "l'irrequietudine che le anima, la tendenza a increspare e movimentare le articolazioni."[45] Tra le terracotte a cui si riferisce lo studioso, oltre a quelle del cassone di Londra e Firenze, vi sono una *Madonna con Bambino* seduta su di un faldistorio e un rilievo con la *Natività* (fig. 28), ambedue al Detroit Institute of Arts. La *Natività* assai spesso è stata considerata affine alle formelle ottagonali. Il Valentiner individuò subito i caratteri fondamentali dell'opera: l'importanza degli elementi ghibertiani e il rapporto strettissimo con i rilievi di Londra (considerati allora di Ghiberti), che lo indussero ad attribuire quest'opera proprio al maestro fiorentino; ma colse pure l'influenza donatelliana nello svolgimento delle pieghe.[46] Il rilievo di Detroit, a confronto con quello di analogo soggetto nella porta nord di Ghiberti, mostra una diversa organizzazione spaziale. Qui emerge una tendenza a collocare le figure in gruppi ben distinti e disposti su piani paralleli, come se fossero delle quinte teatrali, mentre il Ghiberti, più abile nel disporre trasversalmente alcuni elementi che suggeriscono anch'essi l'idea della profondità, dispone di una maggiore libertà compositiva. Si evidenzia in questa opera, come in quelle del cassone di Londra e Firenze, un'apprezzabile capacità descrittiva. Questa qualità, già apparsa chiaramente a Valenza, risulta essere uno degli elementi di derivazione ghibertiana sviluppati con maggiore attenzione. L'autore non si limita a munire di una bella cornamusa uno dei pastori, ma arriva a raffigurare un fantasioso gregge, privo di pecore ma ricco di stambecchi e caproni, all'ombra di alberi dalle fronde e dai frutti minuziosamente rilevati (fig. 28). Ritengo che questo legame con i rilievi valenzani, associato an-



23 Giuliano di Nofri, Sansone che scardina le porte di Gaza. Valenza, Cattedrale.



24 Lorenzo Ghiberti, Storie di Caino e Abele. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo, Porta del Paradiso.

che a uno svolgimento per piani paralleli che permette di esprimere al meglio la fine capacità disegnativa nella tecnica del bassissimo rilievo, soprattutto nelle figure poste di profilo, che pure si riscontra nelle formelle valenzane — si veda ad esempio *Cristo al Limbo* (fig. 7) —, consenta di attribuire a Giuliano di Nofri anche quest'opera. Non meraviglierà quindi che qui si mescolino nuovamente Ghiberti — la figura distesa della *Madonna* è ripresa da una figura femminile nella cornice della *Porta del Paradiso* che forse rappresenta la moglie di Noè (fig. 29) — e Donatello, nel *San Giuseppe* che ricorda uno degli *Evangelisti* della *Porta degli Apostoli* della Sagrestia vecchia in San Lorenzo. Anche questa opera attesta la fase finale dell'attività di Giuliano di Nofri, ed è da datare verso il 1440 o poco prima. Essa indica che anche le formelle di Londra e Firenze, i cui legami con questa *Natività* di Detroit sono stati ampiamente illustrati, possono essere annesse al catalogo di Giuliano di Nofri.[47]

Compiuto questo passo credo che si possa compierne uno successivo, e considerare l'attività di Dello Delli scultore secondo Vasari come il frutto di un equivoco, che ha contribuito ad offuscare la fortuna di una delle personalità artistiche più significative nell'ambito della scultura fiorentina nella prima metà del Quattrocento, esponente di un filone che si collocava tra Ghiberti e Donatello.

NOTE

Colgo l'occasione per ringraziare Giancarlo Gentilini per le numerose osservazioni e informazioni, Sonia Chiodo per le ricerche d'archivio, nonché Margaret Haines, Wolfger Bulst, Ortensia Martinez, Marco Campigli e Lorenzo Fabbri, Massimo Ferretti, Alan Phipps Darr per il Detroit Institute of Arts.

1 Baedekers Spanien und Portugal, a cura di *Carl Justi*, Lipsia 1899, p. LXII.

2 *José Sanchis Sivera*, Catedral de Valencia, 1909, pp. 216-217, 558 (non cons.); *August Schmarsow*, Juliano Florentino. Ein Mitarbeiter Ghibertis in Valencia (Abhandlungen der Phil.-Hist. Klasse der Königl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, Histor. Klasse, XXIX, 3), Lipsia 1911; *Emile Bertaux*, La Renaissance en Espagne et en Portugal, in: *André Michel*, Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusq'à nos jours, IV, 2, Parigi 1911, pp. 817-991 (925); *Oskar Wulff*, Giovanni di Antonio di Banco und die Anfänge der Renaissanceplastik in Florenz. Zur Davidsstatue des Kaiser-Friedrich-Museums, in: Jb. d. Preuß. Kslgn., XXXIV, 1913, p. 156, n. 2; *Paul Schubring*, Die italienische Plastik des Quattrocento, Monaco 1919, pp. 7, 25-26, 35; ad vocem in: *Thieme/Becker* (siglato *B.C.K.*), XIV, 1921, pp. 209-210; *August L. Mayer*, Giuliano Fiorentino, in: Boll. d'arte, II, 1923, pp. 337-346; *José Sanchis Sivera*, Arquitetos y escultores de la Catedral de Valencia, in: Archivo de arte valenciano, XVIII, 1932 (non cons.); *A. Duran Sanpere/J. Ainaud de Lasarte*, Escultura Gotica, (Ars Hispaniae, VIII), Madrid 1956, p. 297.

3 *Schmarsow* (n. 2), pp. 6-7: Giuliano di Giovanni di Poggibonsi; *Krautheimer*, Ghiberti, p. 118, n. 10 scarta questa ipotesi e propone Giuliano di Andrea.

4 *Josep Mas*, Notes d'escultors antichs a Catalunya, in: Boletín de la Academia de Bellas Lettras de Barcelona, VII, 1913-14, pp. 115-128 (118); *Juan Ainaud/José Gudiol/F.P. Verriè*, La ciudad de Barcelona, in: Catalogo monumental de España, Madrid 1947, pp. 52, 57, 67; ripreso da: *F.P. Verriè*, Barcelona antigua, Barcellona 1952, p. 49.

5 *Duran Sanpere/Ainaud De Lasarte* (n. 2), p. 297. Secondo gli autori esistono notizie di un'attività di Giuliano Fiorentino a Barcellona ma non vi restano sue opere.

6 *Joan Valero*, Acotacions cronològiques i nous mestres a l'obra del claustre de la catedral, in: D'art, XIX, 1992, pp. 29-41 (p. 38), ritiene verosimile l'identificazione di Giuliano di Nofri con Giuliano Fiorentino di Valenza.

7 *Ibidem*, p. 38. *Luciano Migliaccio*, Lo studio della scultura e della decorazione in marmo: problemi di conservazione e catalogazione delle fonti documentarie nelle zone di produzione, in: L'uso delle fonti documentarie, s.d., s.a.

8 Documento pubblicato da *Christiane Klapisch Zuber*, Les maîtres du marbre, Parigi 1969, tr. it. Carrara e i maestri del marmo, Massa 1973, pp. 149, 380-381. Il due novembre 1433 "Iulianus Nofri de Florentia" paga il pedaggio per tre carri di marmo e tre pietre sgrossate condotte alla marina.

9 *Milanesi*, Documenti, II, 1854, p. 91.

10 *Giuseppe Poggi*, Andrea di Lazzaro Cavalcanti e il pulpito di Santa Maria Novella, in: Riv. d'arte, III, 1905, pp. 76-85; *Giuseppe Carocci*, Il pulpito di Santa Maria Novella, in: Arte e storia, XVIII, 1909, p. 216; *Cornel von Fabriczy*, Brunelleschiana, in: Jb. d. Preuß. Kslgn., XXVII, 1907, pp. 1-81 (13); *ad vocem* in: *Thieme/Becker*, XIV, 1921, p. 213; *Eugenio Battisti*, Filippo Brunelleschi, Milano 1976, p. 385; *Franco Borsi/Gabriele Morolli/Francesco Quinterio*, Brunelleschiani, Roma 1979, pp. 205, 257, 305, 315; *R.A. Goldthwaite,* The building of Renaissance Florence. An economic and social history, Baltimora/Londra 1980, pp. 196, 277-278.

11 *Goldthwaite* (n. 10), p. 277.

12 *Francesco Abbate*, Problemi della scultura napoletana del '400, in: Storia di Napoli, IV, 1, Napoli 1974, pp. 455-456; Vedi *Carla Benocci*, in: AKL, II, pp. 547-548, nel quale si dà ancora spazio all'ipotesi che Andrea di Nofri lavori a Napoli.

13 *Nunzio Federigo Faraglia*, Le memorie degli artisti napolitani pubblicate da Bernardo De Dominici. Secondo studio critico, in: Archivio Storico per le Province Napoletane, VIII, 1883, p. 272.

14 Questa notizia è pubblicata in: Il centro restituito, a cura di *Maria Sframeli*, Firenze 1989, scheda di *Annalisa Bricoli*. Probabilmente comprò le pietre per la costruzione della sede dei Rigattieri dall'Opera di Orsanmichele; vedi *Diane Finiello Zervas,* Orsanmichele. Documenti, Modena 1996, pp. 154, 156.

15 *Faraglia* (n. 13), p. 272; *Margaret Haines* (a cura di), Gli anni della cupola. 1417-1436. Archivio digitale delle fonti dell'Opera di Santa Maria del Fiore, Firenze 2001. L'opera è accessibile, al momento solo in parte, in: http://duomo.mpiwg-berlin.mpg.de/home.HTML. Da questo archivio digitale ho estratto altre notizie relative ad Andrea di Nofri negli anni 1418 e 1434 (vedi regesto).

16 *Faraglia* (n. 13), pp. 272-273.

17 *Cornel von Fabriczy*, Filippo Brunelleschi. Sein Leben und seine Werke, Stoccarda 1892, p. 568.

18 *Poggi*, I, p. 49.

19 *Cesare Guasti*, Il pergamo di Donatello, Firenze 1887, p. 15.

20 Per San Miniato al Monte: *Charles Randall Mack*, The building programme of the cloister of San Miniato, in: Burl. Mag., CX, 1973, p. 448; per il Duomo: *Faraglia* (n. 13), pp. 272-273; *Fabriczy* (n. 9), pp. 23-24; per San Lorenzo: *Isabelle Hyman*, The Palazzo Medici and a Ledger for the church of San Lorenzo, Londra/New York 1977, p. 410; *eadem*, Notes and speculations on S. Lorenzo, Palazzo Medici and an urban project by Brunelleschi, in: JSAH, XXXIV, II, p. 113.

21 *Borsi/Morolli/Quinterio* (n. 10), p. 309.

22 *Nicolai Rubinstein*, The gouvernement of Florence under the Medici (1434 to 1494), Oxford 1966, pp. 253, 271, 274; tr. it. Il governo di Firenze sotto i Medici (1434-1494), Firenze 1971.

23 ASF, Ospedale di Santa Maria Nuova, 5049 (*Quaderno di cassa 1418-1420*): c. 234v:
Andrea di Nofri lastraiuolo per [...] dato al nuovo lavorio della chiesa e per lo chiostro adì 5 gennaio per fino a dì 12 ottobre 1420 e per la chiesa e lo chiostro cominciano adì 2 gennaio 1419 e financhjo adì di ottobre 1420 per tutto fiorini [...]
Per il documento completo vedi in appendice Documenti inediti.

24 Credo che andrebbe rimessa in discussione la tradizionale attribuzione di queste opere a Bicci di Lorenzo; *Paatz*, Kirchen, IV, p. 13. Peraltro risulta sconosciuta una qualsiasi altra attività di Bicci come architetto.

25 *Schmarsow* (n. 2), p. 6.

26 *Ibidem*, p. 11.

27 La statua è stata in un primo tempo attribuita a Donatello; in seguito sono sorti alcuni dubbi sull'autografia e si sono delineate tre famiglie di pensiero, per cui la testa soltanto è stata attribuita sia a Donatello che a Nanni di Bartolo in una fase d'influenza donatelliana, e non è stato escluso che Nanni di Bartolo l'abbia realizzata sulla base di un modello donatelliano. Un efficace resoconto critico in *Artur Rosenauer*, Donatello, Milano 1993, pp. 310-311.

28 *Milanesi*, Documenti, II, 1854, p. 91.

29 *Lorenzo Ghiberti*, *I Commentari*, ed. a cura di *Lorenza Bartoli*, Firenze 1998, p. 97. Si riferisce specificatamente a questa affermazione il commento all'edizione curata da *Julius von Schlosser*, Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten, Berlino 1912, II, p. 183. La diffusione di disegni di Ghiberti al di fuori della cerchia dei suoi collaboratori è documentata inoltre dalla lettera che l'artista fiorentino invia a Giovanni di Turino, invitandolo a recuperare dei disegni che lui aveva passato a "Ghoro" (verosimilmente Goro di ser Neroccio) e che erano finiti a Domenico di Niccolò de' Cori; vedi *Milanesi*, Documenti, II, pp. 120-121. Testimonianza di un rapporto diretto con Ghiberti credo che siano anche altre opere, per esempio i sei rilievi che si conservano nel Museo dell'Opera del Duomo di Firenze e provengono da Castel di Sangro; vedi *Donatella Reggioli*, in: Lorenzo Ghiberti. Materia e ragionamenti, cat. della mostra a cura di *Luciano Bellosi*, Firenze 1978, pp. 121-122 e pure il rilievo con la *Natività* che si trova negli Stati Uniti; vedi *Charles Avery*, The Nativity of Christ and the Annunciation to the shepherds, in: Fingerprints of the artist. European terracotta sculptures, a cura di *Louis Katz*, New York 1980, p. 81.

30 *Frida Schottmüller*, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen, V, Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barocks, Berlino 1913, p. 104, afferma che è stato comprato a Firenze nel 1903, propone un'attribuzione dubitativa a Giacomo Cozzarelli nella seconda metà del secolo, e dichiara che proviene dalla chiesa di Monteluce presso Perugia, p. 104; *Schubring* (n. 2), p. 26, lo attribuisce a Giuliano e lo data al 1440 circa, attribuzione discussa da *Mayer* (n. 2), p. 341; *Ernst Friedrich Bange*, Italienische Skulpturen im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlino 1933, p. 47, attribuzione dubitativa a Giacomo Cozzarelli; *idem*, Die italienischen Bildwerke im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlino 1934, p. 32, ribadisce l'attribuzione precedente.

31 *Mariano Guardabassi*, Indice-Guida dei monumenti pagani e cristiani riguardanti l'istoria e l'arte esistente nella provincia dell'Umbria, Perugia 1872, p. 236; "parete D: scultura in legno a bassorilievo — la crocifissione; vedesi il redentore in croce fra due ladroni, in basso a S. la Vergine distesa nel terreno con il capo poggiato sulle ginocchia di S. Giovanni, cui sono innanzi le Marie in stato pietoso, a D. cinque soldati dei quali due più innanzi, opera del XVI sec." Risulta affine a questa crocifissione quella attribuita a Michele da Firenze che si trova nel Museo Statale di Arte medievale e moderna di Arezzo, in cui i ladroni hanno le braccia legate alla croce in maniera simile. Vedi *Anna Maria Maetzke*, Michele da Firenze, in: Il museo statale di arte medievale e moderna di Arezzo, Firenze 1987, p. 29.

32 *Schmarsow* (n. 2), pp. 12 sgg., sottolinea inoltre il pittoricismo di Giuliano e lo mette in rapporto con Lorenzo Monaco.

33 *Ibidem*, p. 6, n. 1.

34 *Vasari-Milanesi*, II, p. 147: Dello Delli; in seguito fu proposta l'attribuzione a Bicci di Lorenzo: *Gaetano Milanesi*, in: Giornale Storico degli Archivi Toscani, IV, 1860, p. 181; *van Marle*, IX, 1927, pp. 10-14: Bicci di Lorenzo; lo studioso che ripropose il nome di Dello, sulla base di una più attenta lettura dei documenti, fu *Giuseppe Fiocco*, Dello Delli scultore, in: Riv. d'arte, XI, 1929, pp. 25-42; da quest'ultimo studio partì poi la ricerca di *Ulrich Middeldorf*, Dello Delli and the Man of sorrows in the Victoria and Albert Museum, in:

Burl. Mag., LXXVIII, 1941, pp. 71-78; *Paatz*, Kirchen, IV, pp. 13, 41 (da vedere per un esame completo della bibliografia precedente); *John Pope-Hennessy*, Italian Gothic sculpture, Londra 1955, p. 51: Giuliano Fiorentino di Valenza; *Charles Seymour*, The young Luca della Robbia, in: Allen Memorial Art Museum Bull., XX, 1963, pp. 92-119, vede un artista influenzato da Nanni di Banco e propone dubitativamente una connessione con Luca della Robbia; *idem*, Sculpture in Italy, 1400-1500, Baltimora 1966, pp. 62-120; *James Beck*, Masaccio's early career as a sculptor, in: Art Bull., LIII, 1971, pp. 177-195, attribuisce l'*Incoronazione* a Masaccio; *Laura Martini*, in: Lorenzo Ghiberti (n. 29), p. 220, sembra considerare valida l'ipotesi di Dello Delli; *Gian Carlo Gentilini*, La scultura in terracotta nella rinascita delle antichità, in: La civiltà del cotto. Arte della terracotta nell'area fiorentina, ordinatore *Antonio Paolucci*, Impruneta 1980, p. 90, sembra indirizzato verso un'attribuzione a Dello Delli; *Luciano Bellosi*, in: Niccolò dell'Arca, atti del convegno di Bologna 1987 a cura di *Luisa Ciammitti/Grazia Agostino*, ed. Bologna 1989: "Maestro di Santa Maria Nuova."

35 ASF, Santa Maria Nuova 4474 (*Libro di uscita 1422-1424*), c. 98r: "A Bicci di Lorenzo dipintore per dipintura di fuori della chiesa;" 99r: "A Bicci di Lorenzo dipintore per dipinture 12 apostoli che sono in chiesa e di 4 dottori anche [...] e delle figure sopra della porta della chiesa di fuori per tutto fiorini 45." Per il documento completo vedi in appendice e per la discussione su questi testi vedi *Fiocco* (n. 34), pp. 25-42.

36 *Ibidem*, p. 42, si presenta come plausibile la proposta di Ugo Procacci di datare gli affreschi tra il 1440 e il 1442; *Millard Meiss*, The altered program of the Santa Maria Maggiore Altarpiece, in: Studien zur toskanischen Kunst. Fs. für Ludwig Heinrich Heydenreich, Monaco 1964, pp. 169-190 (177-178), respinge l'ipotesi di datazione 1440-42 e propende per un periodo precedente.

37 *Barbara Borngässer*, Die Apsisdekoration der alten Kathedrale zu Salamanca und die Gebrüder Delli aus Florenz, in: Flor. Mitt., XXXI, 1987, pp. 237-290. Qui si trova un riassunto esauriente della bibliografia precedente.

38 *Carl Frey*, Il codice magliabechiano, Berlino 1902, pp. 95-96; L'Anonimo magliabechiano, a cura di *Annamaria Ficarra*, Napoli 1968, pp. 103-104; Il libro di Antonio Billi, a cura di *eadem*, Napoli s.a., pp. 58-59.

39 *Anna Maria Finoli/Liliana Grassi* (a cura di), *Antonio Averlino* detto il *Filarete*, *Trattato di Architettura*, Milano 1972, I, p. 171.

40 A Valenza inoltre proprio nella cattedrale si trova la tomba di Dello, giunto probabilmente nel 1469 e morto qui nell'anno seguente o nel 1471. Vedi nota di *Giovanni Previtali* in: *Vasari*-CdL, II, p. 123.

41 Va infine considerato che proviene da Santa Maria Nuova, e probabilmente è stata eseguita nel medesimo periodo, un'opera raffigurante *Cristo che ostende la ferita del costato* o *Cristo della Passione*, che non appartiene alla stessa mano che ha eseguito l'*Incoronazione* nella lunetta, come rilevò acutamente *Lisner*, pp. 59-60, e che non si può escludere a priori essere stata eseguita proprio da Dello Delli; *Middeldorf* (n. 34), pp. 71-78, attribuisce a Dello sia l'*Incoronazione* della lunetta che il *Cristo della Passione*; *John Pope-Hennessy/Ronald Lightbown*, Catalogue of Italian sculpture in the Victoria and Albert Museum, Londra 1964, I, pp. 64-65 (no. 55); qui l'*Incoronazione* è considerata come strettamente legata al *Cristo della Passione* e viene discussa l'ipotesi dell'identificazione con Dello; *Alessandro Parronchi*, Probabili aggiunte a Dello Delli scultore, in: Cronache di archeologia e di storia dell'arte, VIII, 1969, pp. 103-110, accetta l'ipotesi di Middeldorf; *Lisner* respinge questa ipotesi e collega al *Cristo* di Londra una *Crocifissione* attualmente conservata nel convento delle Oblate a Careggi (Firenze); *Martini* (n. 34), p. 220: *Incoronazione della Vergine* e *Cristo* di Londra opera di uno stesso autore, forse identificabile con Dello Delli; *Gentilini* (n. 34), p. 90, sembra accettare l'ipotesi che *Incoronazione*, *Cristo*, e *Crocifissione* delle Oblate siano opera di un medesimo autore da identificare con Dello; *Bellosi* (n. 34), il 'Maestro di Santa Maria Nuova' autore sia dell'*Incoronazione* che del *Cristo* di Londra, pp. 7-8.

42 Solo dedicati alle formelle londinesi: *John Charles Robinson*, Italian sculpture of the Middle Ages and the period of the Revival. Catalogue, Londra 1862, p. 7; *Carl Cornelius*, Jacopo della Quercia, Halle 1896, pp. 169-171; *Schubring*, Cassoni, pp. 103, 235; *Eric Maclagan/Margaret H. Longhurst*, Catalogue of Italian sculpture, Londra 1932, p. 12; solo dedicati alla formella fiorentina: Catalogo del Museo dell'Opera del Duomo di Firenze, Firenze 1891, p. 110; *Giovanni Poggi*, Catalogo del Museo dell'Opera del Duomo di Firenze, Firenze 1904, pagina n.n., scheda 110-113; *Paul Schubring*, Luca della Robbia und seine Familie, Bielefeld/Lipsia 1905, pp. 24, 26; considerano assieme tutte le formelle: *Wilhelm von Bode*, Ghibertis Versuche, seine Tonbildwerke zu glasieren, in: Jb. d. Preuß. Kslgn., XLII, 1921, pp. 51-54: Ghiberti verso il 1425; *Wilhelm Rheinhold Valentiner*, Cat. of an exhibition of Italian Gothic and early Renaissance sculptures, Detroit 1938, no. 23; *Ulrich Middeldorf*, Die Ausstellung Italienischer Renaissanceskulptur in Detroit, in: Pantheon, XXII, 1938, pp. 315-318. Ripubblicato in Raccolta di scritti, that is, Collected writings, New York/Princeton 1979-81, I, pp. 336; *Carlo Ludovico Ragghianti*, La mostra di scultura italiana antica a Detroit (U.S.A.), in: Critica d'arte, III, 1938, pp. 173-174: "malgrado la stretta relazione con Ghiberti, e la loro alta qualità, non trovo in essi quella determinata intimità di linguaggio che me li possa senza sforzo giustificare nella sua [di Ghiberti] opera;" *Pope-Hennessy/Lightbown* (n. 41), I, no. 51, notano un rapporto molto chiaro di derivazione dai rilievi della Porta del Paradiso e datano queste opere tra il 1437 e il 1440 (figg. 23-24); *Luciano Bellosi*, Ipotesi sull'origine delle terracotte quattrocentesche, in: Jacopo della Quercia fra Gotico e Rinascimento, atti del convegno a cura di *Giulietta Chelazzi Dini* (Siena 1975), Firenze 1977, pp. 163-166: Donatello entro il 1415; *John Pope-Hennessy*, The sixth centenary of Ghiberti, in: The study and criticism of Italian sculpture, New York/Princeton 1978, pp. 68-70: attribuiti a Vittorio Ghiberti; *Gentilini* (n. 34), pp. 74-75: attribuzione interrogativa a Donatello; *Charles Avery*, Donatello celebrations. A major exhibition at Detroit, Forth Worth and Florence, in: Apollo, CXXIII, 1986, p. 15, ritiene valide le proposte di *Bellosi*, 1977; *Luciano Bellosi*, I problemi dell'attività giovanile, in: Donatello e i suoi, cat. della mostra a cura di *Alan Phipps Darr/Giorgio Bonsanti*, Firenze 1986, Firenze/Milano 1986, p. 49: Donatello non oltre il 1415; *idem*, Donatello e il recupero della scultura in terracotta, in: Donatello Studien, a cura di *Alan Phipps Darr/Gerhard Ewald* (Ital. Forsch., 3a ser., XVI), Monaco 1989, pp. 133-135, 144, nn. 24-25, 145, n. 26: Donatello 1410-15; *Alan Phipps Darr*, The Donatello exhibition at Detroit and Florence: results, perspectives, and new directions, *ibidem*, pp. 12-13, 22, nn. 9-13, artista fiorentino attorno al 1430; *Antonio Natali* in: L'età di Masaccio, cat. della mostra a cura di *Luciano Berti/Antonio Paolucci*, Firenze 1990, ed. Milano 1990, pp. 110-111, no. 25; *Gian Carlo Gentilini*, I Della Robbia. La scultura invetriata nel Rinascimento, Firenze 1992, pp. 450-451, accetta nel testo la proposta di *Bellosi*, 1977, ma in didascalia presenta un punto interrogativo accanto al nome di Donatello; *Luciano Bellosi/Gian Carlo Gentilini*, Una nuova Madonna in terracotta del giovane Donatello, in: Pantheon, LIV, 1996, p. 19; *Alfredo Bellandi*, La Creazione di Eva, 1415 ca, in: I Della Robbia e l'*arte nuova* della scultura invetriata, cat. della mostra a cura di *Gian Carlo Gentilini*, Fiesole 1998, ed. Firenze 1998, pp. 152-153, d'accordo con *Bellosi*, 1977; *Bruce Boucher*, in: Earth and fire. Italian terracotta sculpture from Donatello to Canova (Houston 2001-2002 e Londra 2002), cat. della mostra a cura di *idem*, New Haven/Londra 2001, ni. 1-2, pagg. 102-105: bottega di Lorenzo Ghiberti, 1415 circa; l'autore avanza l'ipotesi che il cassone di Londra, contenente tre formelle, sia di origine diversa rispetto alle terracotte, per cui gli ottagoni potrebbero poggiare in realtà su un lato e non su un vertice.

43 *Pope-Hennessy/Lightbown* (n. 41), pp. 57-59 (no. 51): "The landscape forms in the first and third scenes are related to those in the relief of the *Miracle of the Cart* on the *Arca di San Zenobio*, which appears to have been modelled between April 1432 and June 1434 [*Krautheimer*, Ghiberti, p. 154], the formulation of the lower part of the drapery of the Archangel in the second scene recalls that of the flying angel on the left of the front of the arca; and the classical robe of God the Father has analogies on the Porta del Paradiso." Vedi anche infra n. 46, *Kokole*.

44 *Gentilini* (n. 42), p. 456; *Bellandi* (n. 42), p. 152.

45 *Bellosi* (n. 42), 1986, pp. 47-54, p. 47.

46 *Valentiner* (n. 42), no. 23: "The position of the Joseph is repeated almost exactly in one of the glazed reliefs in the Victoria and Albert Museum which Bode ascribed convincingly to Ghiberti. The donatellesque elements of the garments, the classical ornaments, the accentuated wrists of some of the shepherds and angels, may possibly be explained by the fact that Donatello worked in Ghibertis's workshop in 1407 and probably several years before this date." Il rilievo era stato acquistato da Luigi Grassi a Firenze nel 1925 e portava l'attribuzione a Donatello; *Ragghianti* (n. 42) accetta il raggruppamento Londra-Firenze e Detroit ma le considera opere della bottega di Ghiberti, pp. 173-174; *Julius von Schlosser*, Ghiberti, Basilea 1941, p. 120: artista molto vicino a Ghiberti; *Ludwig Goldscheider*, Ghiberti, Londra 1949, p. 152, prodotto della bottega di Ghiberti; *Richard Krautheimer*, in: Burl. Mag., XCIII, 1951, p. 97, respinge l'ipotesi che sia un prodotto della bottega del Ghiberti: "a crude *pasticcio* in this reviewer's opinion;" *Edgar Preston Richardson*, A note on the attribution of a relief of the Nativity, in: The art quarterly, XV, 1952, pp. 67-72, afferma che Bode aveva espresso l'attribuzione a Donatello, mentre egli propende per Giovanni di Turino; *Pope-Hennessy/Lightbown* (n. 41), I, n. 51, pp. 57-59, riconosce una stessa mano nel gruppo Londra-Detroit-Firenze e avanza in maniera ipotetica l'idea che l'autore possa essere Vittore Ghiberti; *Bellosi* (n. 42), 1977, pp. 163, ricorda le ipotesi di Pope-Hennessy e Valentiner ma non esprime un'opinione su questo rilievo, mentre per le opere di Londra e Firenze propone un'attribuzione a Donatello; *Martini* (n. 34), pp. 211-212, accetta l'ipotesi di Bellosi che le sculture di Firenze e Londra siano da attribuire a Donatello e vi annette, seguendo l'ipotesi Valentiner, anche la *Natività* di Detroit; *Gentilini* (n. 34), p. 75, no. 39, riporta le ipotesi di Bellosi; *Charles Avery*, Donatello celebrations. A major exhibition at Detroit, Fort Worth and Florence, in: Apollo, CXXIII, 1986, p. 15; a differenza delle formelle di Londra e Firenze, l'autore rimane dubbioso nell'avvicinare la *Natività* a Donatello; *Bruce Boucher*, Detroit and Fort Worth. Sculpture in the time of Donatello, in: Burl. Mag., CXXVIII, 1986, p. 68, respinge l'attribuzione a Donatello e vede un artista familiare con Ghiberti e consapevole, ma a un grado inferiore, di Donatello; *Francis Ames-Lewis*, Donatello 1986: the Florence exhibitions, in: Renaissance Studies. Journal of the Society for Renaissance Studies, I, 1, 1987, p. 175: un insieme di motivi presi dalle opere degli scultori più importanti del primo Quattrocento riuniti in una composizione forse realizzata verso il 1430; *Darr* (n. 42), pp. 12-13, 22, n. 13; in questo intervento vedi anche la convincente proposta di *Stanko Kokole* di considerare il rilievo della tomba di s. Rainerius nel castello di Luksić come elemento utile a datare la *Natività Ford* entro il 1441; si rimanda a questa nota per la bibliografia dello studioso a proposito; *Boucher* (n. 42), n. 3, pagg. 106-107: seguace di Ghiberti (?), 1430-50.

47 Credo che il catalago di Giuliano si possa ampliare con altre quattro opere: tre che sono legate alla discussione delle opere di Londra-Firenze e Detroit, e un'altra invece che non è mai stata messa in rapporto con queste. Quest'ultima è una statua raffigurante la *Madonna con Bambino* che si trova a Pisa, Palazzo Gambacorti. Vedi *Paolo Ciardi*, Scultura a Pisa dal Quattrocento al Seicento, Firenze 1987, pp. 24-25: collaboratore di Andrea Guardi. Le altre opere sono la *Madonna con Bambino* seduta su un faldistorio nel Museo di Detroit, vedi *Bellosi* (n. 42), 1989, p. 135; una *Madonna con Bambino*, anch'essa seduta su un trono simile a quello di Detroit, nel Victoria and Albert Museum di Londra, *ibidem*; una *Madonna con Bambino* entro una nicchia, affiancata da due angeli, nel Museo Comunale di Prato; vedi *Giorgio Bonsanti*, *Madonna con Bambino e angeli* sotto un'edicola, in: Donatello e i suoi (n. 42), p. 199. L'autore mantiene la tradizionale attribuzione a Michele da Firenze; opinione diversa è espressa da *Gentilini* (n. 34), pp. 73-74, e da *Aldo Galli*, Michele da Firenze: i problemi dell'attività giovanile, in: Prospettiva, 68, 1992, p. 17.



25 Giuliano di Nofri, Creazione di Eva. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.



26 Lorenzo Ghiberti, Storie della Genesi, dettaglio. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo, Porta del Paradiso.



27 Lorenzo Ghiberti, Storie di Noè, dettaglio. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo, Porta del Paradiso.



28 Giuliano di Nofri, Natività. The Detroit Institute of Arts.



29 Lorenzo Ghiberti, Puarphera. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo, Porta del Paradiso.

REGESTO DEI DOCUMENTI

Avvertenza. Per quanto riguarda Gli anni della Cupola. Archivio digitale delle fonti dell'Opera di Santa Maria del Fiore, 1417-1436, a cura di *Margaret Haines*, il semplice rinvio alla nota (n. 15) indica che il dato risulta dalla consultazione dell'Archivio digitale presso l'Archivio dell'Opera del Duomo, ma che esso al momento non è pubblicato sul sito Internet. Qualora siano state invece consultate pagine dal sito si indica l'indirizzo della pagina web. L'indirizzo della pagina web a nota 15 è quello relativo all'Home page.

I. Andrea di Nofri

1414
Il 5 giugno risulta un pagamento per la formella con l'insegna dell'Arte dei Rigattieri, Linaioli e Sarti
ASF, Arte dei Rigattieri, Linaioli e Sarti, c. 18
Sframeli (n. 14), p. 330-331.

1 giugno-16 ottobre
Andrea compra delle pietre dall'opera di Orsanmichele, forse per la costruzione della sede dell'Arte dei Rigattieri, Linaioli e Sarti
ASF, OSM, 260, c. 27r
Finiello Zervas (n. 14).

1418
Il 12 agosto riceve dall'Opera del Duomo di Firenze l'autorizzazione a vendere una lapide
AOSMF, II, 1, 74, c. 7
Haines (n. 15), URL: http://duomo.mpiwg-berlin.mpg.de/IN/INlist87S0.HTM, 10 giugno 2002.

1419
Il 21 giugno riceve un pagamento per l'acquisto di pietre per l'appartamento di papa Martino V in Santa Maria Novella
AOSMF, II, 4, 8, c. 44v
AOSMF, II, 1, 75, c. 51v
Haines (n. 15).

Il 7 ottobre viene pagato per uno scudo con l'arme del Popolo di fronte all'appartamento del papa e altri lavori connessi in Santa Maria Novella
AOSMF, II, 4, 8, c. 56v
Faraglia (n. 13), pp. 272-273
Haines (n. 15).

1420
È pagato per lavori alla chiesa e al chiostro di Santa Maria Nuova
ASF, Ospedale di Santa Maria Nuova, 5049 (*Quaderno di cassa 1418-1420*): c. 234v
Inedito.

Viene pagato per un lavoro nella cappella di San Lorenzo nella chiesa di Santa Lucia de' Bardi a Firenze
ASF, Corporazioni religiose soppresse, Monastero di Sant'Ambrogio, *Libro di debitori e creditori*, e *Ricordi segnati B dal 1420 al 1431 d'Ilarione de' Bardi*
Faraglia (n. 13), p. 272.

Risulta un pagamento per un giglio che scolpì sulla porta dell'appartamento di papa Martino V in Santa Maria Novella
AOSMF, II, 4, 8 c. 75v
Haines (n. 15).

1423
Andrea di Nofri il primo di ottobre è mallevadore per la commissione che viene data ad Albizzo di Piero di nove archi di pietra per lo Spedale degli Innocenti
Archivio degli Innocenti, Libri della Muraglia, *Libro de' debitori e creditori, segnato b dall'anno 1421 all'anno 1435*, fol. 176v
Fabriczy (n. 17), p. 568.

1426
Il 18 febbraio è tra coloro che devono stimare una statua di Donatello per l'Opera del Duomo di Firenze
AOSMF, *Deliberazioni*, 1425-1436, c. 22 t.-STM, c. 32
Poggi (n. 18).

1427
Dichiarazione al catasto di Andrea di Nofri lastraiuolo; nel nucleo familiare tra le persone a carico (teste), assieme ai figlie e alla moglie di Andrea, è inserito Giuliano. Viene dichiarata l'età di Andrea, quaranta, e quella di Giuliano, trenta.
ASF, Catasto 1427, 79, cc. 390r
Goldthwaite (n. 10), p. 277.

1428
Il 27 novembre è mallevadore per Donatello e Michelozzo di fronte al provveditore dell'Opera della Cintola per il compimento del pulpito della cattedrale di Prato
ASP, Patr. Eccl., Opera del Sacro Cingolo, no. Prov. 1009, c. 256-257
Guasti (n. 19), p. 15.

1434
Risulta tra i membri della balìa tra gli artigiani di San Giovanni.
Rubinstein (n. 22), p. 253.

Il 4 marzo risulta sia il termine di pagamento a un debitore e la minaccia di vendita di pegni che la vendita di pegni.
AOSMF, II, 4, 4, c. 34
AOSMF, II, 2, 1, c. 211v
Haines (n. 15), URL: http://duomo.mpiwg-berlin.mpg.de/IN/INlist130S0.HTM, 10 giugno 2002.

Il 14 maggio effettua una restituzione di pegni
AOSMF, II, 2, 1, c. 216v
Haines (n. 15), URL: http://duomo.mpiwg-berlin.mpg.de/IN/INlist130S0.HTM, 10 giugno 2002.

1436
febbraio
Lavora al convento di San Miniato, probabilmente dirige i lavori di costruzione del chiostro e della sala del capitolo
ASF, Conventi soppressi, 168, 146, c. 46
Randall Mack (n. 20), p. 448.

1439
marzo-giugno
Riceve pagamenti per lavori eseguiti per il convento di San Miniato
ASF, Conventi soppressi, 168, 146, c. 149v
Randall Mack (n. 20), p. 448.

1441
Il 29 dicembre vengono commissionate ad Andrea 60 braccia della lastra del pavimento per la balaustra del corridoio interno della cupola all'altezza del tamburo
AOSMF, I, 1, 4 (*Libro Alloghagioni di Ser Nicholaio di Diedi di Nicholaio Cominciato l'anno MCCCCXXXVIII*), c. 16
Faraglia (n. 13), p. 272.

1442
Il 23 gennaio vengono commissionate opere per il ballatoio interno
Faraglia (n. 13), pp. 272-273.

Il 12 settembre viene stipulato il contratto per proseguire i lavori del ballatoio interno
AOSMF, I, 1, 4, c. 21v
Faraglia (n. 13), p. 273
Fabriczy (n. 10), pp. 23-24.

Il 1° dicembre si assume l'incarico della fornitura di pietra per il ballatoio fino all'altezza della Porta dei Servi (Porta della Mandorla)
AOSMF, I, 1, 4, c. 29v
Faraglia (n. 13), 273
Fabriczy (n. 10), p. 23.

1444
Prende parte nuovamente alla balìa tra gli artigiani di San Giovanni
Rubinstein (n. 22), p. 271.

1448
Fornisce materiale per la costruzione della chiesa di San Lorenzo
Archivio del Capitolo di San Lorenzo, *Entrata e Uscita delle Spese fatte da Cosimo de Medici*, cc. 130 des., 137 des. sin. , 181 des. sin, 209 des. sin.
Hyman (n. 20), p. 410.

1451
Dichiarazione al catasto
ASF, Catasto 715, 2, cc. 859-860
Goldthwaite (n. 20), p. 278.

1452
È tra ufficiali del Monte della balìa
Rubinstein (n. 22), p. 274.

È in compagnia d'affari con Matteo Luca che vende un tabernacolo all'ospedale di San Paolo
ASF, Archivio di San Paolo, 664, Ricordanze, c. 50v
Goldthwaite (n. 20), p. 287 n. 37.

1454
Nel novembre risulta pagato per alcune parti di una colonna per una tribuna della chiesa dell'Annunziata a Firenze
ASF, Conv. Soppressi 119, no. 689 (*Entrata e Uscita 1451-1456*), c. 230
Borsi/Morolli/Quinterio (n. 10), p. 309.

II. Giuliano di Nofri

1417
Il 21 maggio "Juliano Honofrii de Florentia" è tra i testimoni dell'atto di allogagione di formelle per il fonte battesimale del Battistero di Siena a Lorenzo Ghiberti
Archivio dell'Opera del Duomo, Pergamena 1437
Milanesi (n. 9), II, 1854, p. 91.

1418
Il 5 luglio si parla di un fiorentino che lavora opere in alabastro per la cattedrale di Valenza; probabilmente è Giuliano
Lib. de obres 1418, fol. 17v
Schmarsow (n. 2), p. 6.

1419
Vengono dati 70 fiorini a Giuliano Fiorentino per i due pezzi che ha realizzato
Lib. de obres 1419, fol. 16v
Schmarsow (n. 2), p. 6.

1420
Vengono dati 70 fiorini a Giuliano Fiorentino
Lib. de obres 1420, fol. 14v
Schmarsow (n. 2), p. 6.

1424
Vengono dati il 22 maggio 70 fiorini a Giuliano Fiorentino per due pezzi e si ricorda che è stato presente il 1419, il 1420 e il 1423
Lib. de obres
Schmarsow (n. 2), p. 6.

1427
Giuliano di Nofri è inserito nelle dichiarazione catastale di Andrea di Nofri (vedi sopra).

1433
Il due novembre 1433 "Iulianus Nofri de Florentia" passa la dogana con tre carri di marmo, tre carri di pietre sgrossate e un fonte battesimale precedente; il 7 novembre salda il suo debito, come risulta dagli *Estratti della dogana dei marmi di Carrara*

ASL, Comune. *Gabella del contado e delle vicarie*, 20, fol. 8v, 9
Klapisch Zuber (n. 8), pp. 149, 380-381.

1451
In aprile è tra gli scalpellatori che lavorano al chiostrino dei voti della chiesa dell'Annunziata a Firenze
ASF, Conv. Soppressi 119, *Entrata e Uscita, 1451-1456*, c. 92v
Borsi/Morolli/Quinterio (n. 10), p. 309.

1452
Il 5 febbraio viene commissionato a Bartolo d'Antonio e a Giuliano di Nofri un arbitrato per valutare il prezzo del pulpito del Buggiano in Santa Maria Novella; il 26 del mese i due eseguono l'incarico
ASF, Diplomatico cartaceo di Santa Maria Novella, ad annum
Poggi (n. 10), pp. 81-82.

1457
Risulta socio di una fornace
ASF, Catasto 832, cc. 814-815
Goldthwaite (n. 20), p. 196 n. 49.

III. Figure nella lunetta già sopra la Porta di Sant'Egidio

1424. 28 novembre
A Bicci di Lorenzo dipintore per 1 saccho di chalcina per la dipintura di fuori della chiesa
ASF, Santa Maria Nuova 4474 (*Libro di uscita 1422-1424*), c. 98r
A Bicci di Lorenzo dipintore adì decto per dipinture di 12 apostoli che sono rilevati in chiesa e di 4 dottori anche rilevati e delle figure rilevate sopra alla porta della chiesa di fuori per tutto fiorini 45 adì 30 1400 pezzi per lo decto lavorio lire tre soldi 6 lire quarantasei soldi 4 di fiorini 80 per fiorino somma fiorini 56 lire 2 soldi 4 posti al quaderno segnato i a c. 115
ASF, Santa Maria Nuova 4474 (*Libro di uscita 1422-1424*), c. 99r
Fiocco (n. 34), pp. 25-42.

IV. Documenti inediti

1420
Andrea di Nofri lastraiuolo de havere per più pietre di concio date per la casa di Antonio di Maddeo in questo c. 121 lire 83 soldi 16.
E di infino adì [*spazio vuoto nel testo*] per la casa di Giallo ha uscita bb con più a c. 99 lire 16 soldi 3
E per la casa don [*illeggibile*] magistro di Amante a uscita bb c. 100
E per la casa furino di Giovanni di Bono a uscita bb c. 100
E per più concio dato a noi al nuovo lavorio per la chiesa e per lo chiostro de adì 5 di gennaio 1419 per fino adì 12 d'ottobre 1420 e de avere per quel lavorio di concio dato per la chiesa e per lo chiostro cominciando [*illeggibile*] adì 20 gennaio 1419 e finendo adì [*spazio vuoto nel testo*] d'ottobre 1420 ha uscita segnato bb a c. 126 per tutto lire 76 soldi 7.
Adì 17 ottobre 1420 per 2 cardinali e 14 scagloni (?) andarono 11 tiratoio per tutto lire 14 soldi 2 in questo a detto tiratoio a c. 132
ASF, Santa Maria Nuova 5049 (*Quaderno di cassa 1418-1420*), c. 234v.

ZUSAMMENFASSUNG

Der Verfasser rekonstruiert das Schaffen des Florentiner Bildhauers Giuliano di Nofri, den er mit dem in Spanien dokumentierten Juliano Florentino, der in Valencia zwölf Alabaster-Reliefs ausführte, bzw. mit Nofre Julian identifiziert, von dem sich in Barcelona ein Taufbecken und ein Schlußstein erhalten haben. Diesen bildhauerischen Arbeiten in Stein werden plastische Arbeiten in Terracotta zugeordnet, zunächst, als seine bedeutendste Schöpfung in Florenz, die *Marienkrönung* von Santa Maria Nuova, die ihm schon John Pope-Hennessy zugeschrieben hatte, dann die bereits von Paul Schubring zugeschriebene *Kreuzigung* in den Berliner Museen, drei Darstellungen aus der Genesis auf achteckigen Platten im Museo dell'Opera del Duomo in Florenz und im Victoria and Albert Museum und schließlich eine *Geburt Christi* im Detroit Institute of Arts. Die Zuschreibung der *Marienkrönung* von Santa Maria Nuova an Giuliano wird gestützt durch — bisher unveröffentlichte — Archivalien, die Zahlungen an seinen Bruder Andrea belegen für die Errichtung der Kirche, über deren Portal sich dieses Relief befand, und durch die Katastererklärung desselben Andrea, der angibt, daß Giuliano mit seiner eigenen Familie zusammenlebte.

Für die künstlerische Individualität von Giuliano di Nofri war wesentlich die Beziehung zu Ghiberti, dessen Zeuge er 1417 bei der Auftragsvergabe der Reliefs für das Baptisterium in Siena gewesen ist; aber er ist auch von Donatello beeinflußt worden.

Auf dem hier rekonstruierten Werk beruht die Annahme, daß Vasari Giuliano di Nofri mit Dello Delli, der ebenfalls in Spanien tätig war, verwechselt habe, da er diesem die *Marienkrönung* von Santa Maria Nuova zuschreibt.

Provenienza delle fotografie:

MAS, Barcellona: figg. 1, 3, 6-9, 11-15, 17-19, 22-23. - Alinari (Brogi), Firenze: figg. 2, 26, 29. - Alinari, Firenze: figg. 4-5. - Institut Amattler d'art Hispànic, Barcellona: fig. 10. - Staatl. Museen, Preuß. Kulturbesitz, Berlino: fig. 16. - KIF (Andrea Lensini): figg. 20-21. - Soprintendenza, Firenze: figg. 24-25. - Pozzi Bellini, Firenze: fig. 27. - The Detroit Institute of Arts, Detroit: fig. 28.

MISZELLEN

Stefan Weppelmann: EIN MARIENALTAR VON SPINELLO ARETINO FÜR DEN PISANER DOM

Spinello Aretino[1] hat seine Auftraggeber in allen wichtigen Zentren der Toskana gefunden. 1373 ist er als "pictor" in Arezzo dokumentiert[2], 1387 schreibt er sich in die Florentiner Arte dei Medici e Speziali ein[3], und kurz darauf entsteht mit den Sakristei-Fresken von San Miniato das Hauptwerk seiner frühen Reifezeit. Künftig bewegt sich der Maler — "spirito vagante"[4] — zwischen Pisa, Lucca, Florenz und Arezzo; darüber hinaus ist er für Cortona, die Val Tiberina und Siena tätig.

Besonders die Pisaner Domopera hatte dem Künstler bedeutsame Aufträge angetragen: Zu Beginn der 1380er Jahre fertigt Spinello ein Altarwerk für Puccio di Landuccio, "principalis i[n] laborerio ecclesiae maioris pisanae."[5] Dieser frühe Aufenthalt des Malers in Lucca und Pisa ist unlängst im Rahmen der Ausstellung "Sumptuosa tabula picta" (Lucca 1998) weiter untersucht worden.[6] Zwischen 1390 und 1391 nimmt Spinello schließlich an der Ausmalung des Camposanto teil.[7] In den 1390er Jahren beginnt damit eine zweite Phase von Kontakten zu Pisaner und Luccheser Auftraggebern, in der auch ein Altarwerk entsteht, das nachfolgend vorgestellt sei.

Die Flügel dieses, zu unbekannter Zeit zerteilten Retabels, befinden sich noch heute in Pisa. Das linke Kompartiment, jetzt in der Sala Capitolare, zeigt die *Heiligen Rainerius, Papst Sixtus II. und Michael* (Abb. 1), auf dem rechten Teil sind *Johannes d. Täufer, Jakobus d. Ä. und Antonius Abbas* dargestellt (Abb. 2); dieses Stück gelangte in das Museo Nazionale di San Matteo. Hans Dietrich Gronau hat 1950 diese beiden Tafeln mit einer *Madonna mit Kind und acht Engeln* (Abb. 3) des Harvard University Museums in Cambridge (Mass.) verbunden und vorgeschlagen — die privilegierte Position des hl. Michael auf dem linken Flügel legt es nahe — daß das Werk ursprünglich für San Michele in Borgo in Pisa bestimmt gewesen sei.[8] Unabhängig von Gronau ist auch Giorgio Vigni zu dieser Rekonstruktion gelangt[9], die in der Forschung einhellig akzeptiert worden ist.[10]

Das Triptychon besaß aber noch ein zweites Register, wodurch seine Architektur zu einer Höhe von über 3,50 m aufwächst: In der Mitte dieses Geschosses befand sich eine *Marienkrönung* (Abb. 4), die ebenfalls in das Museo di San Matteo gelangte und fünf Zentimeter weniger breit ist, als die *Maestà* der Harvard University.[11] Auch die über den Seitenflügeln zu erwartende *Verkündigung* hat sich erhalten und befindet sich heute im englischen Fitzwilliam Museum der University of Cambridge (Abb. 5).[12]

Die Bestandteile des so rekonstruierten Altarwerks (Abb. 6) haben die aufwendige Punzierung des Goldgrundes[13], speziell bei den Aureolen, gemeinsam (Abb. 7) sowie das ungewöhnliche Vogelmuster, welches der Maler, in Anlehnung an chinesische Seidenstoffe, in Sgraffito über den Goldgrund legte (Abb. 8).[14] Mit kostbarem Stoff ist auch der Thron der Madonna überdeckt (Abb. 3); darunter zeichnen sich die geschwungenen Armstützen und die Lehne des Sitzes ab. Die vor der Sockelzone knienden Engel unterstützen die Tiefenwirkung der Komposition, welche besonders durch die Staffelung der Heiligen erreicht wird, die sich in Vierteldrehung der *Thronenden Madonna* zuwenden (Abb. 6). Im pyramidalen Aufbau der *Krönung* mit den schräg in die Tiefe knienden Engeln (Abb. 4) sucht der Maler ebenfalls nach einer Steigerung von Räumlichkeit und Monumentalität. Es handelt sich um eines der größten toskanischen Altarwerke des Trecento, das, mit seiner der Mitteltafel fast ebenbürtigen *Marienkrönung* des zweiten Registers, auch typologisch eine Besonderheit darstellt.[15]

Emilio Lavagnino hatte die beiden Flügel 1929 als Werke des Niccolò di Pietro Gerini[16] bezeichnet. Dies ist jedoch mit Recht zugunsten einer Zuschreibung an Spinello korrigiert worden.[17] Die *Marienkrönung* schien Enzo Carli bis 1991 noch als Gemeinschaftswerk von Niccolò und Spinello; er revidierte seine Meinung aber später und wies die Tafel jetzt Spinello allein zu.[18] Während für die Hauptbestandteile des Altaraufbaus somit Konsens herrscht, gilt dies für die *Verkündigung* keineswegs; beide Tafeln werden bis in die neuesten Publikationen für Werke des Niccolò di Pietro Gerini gehalten, ja teils sogar als von zwei verschiedenen Altarwerken stammend angesehen.[19]